

رسائل جامعية

مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة في القرن الرابع الهجري

عرض : كريم عبيد هليل

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث كريم عبيد هليل إلى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة ، وناقشها الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، والأستاذ الدكتور عبد الحكيم راضى . وقد أجازت الرسالة بمرتبة الشرف الأولى .

يحاول الكشف عن جماليات امتزاج الوحدات الصوتية بعضها ببعض في ضوء وعى الناقد بطبيعة هذه الوحدات وكيفية امتزاجها، ومقدار ما تؤد به من أبعاد جمالية ، معتمداً بذلك على بعض القوانين الصوتية في تفسير ثقل الوحدة الصوتية وخفتها ، ومدى اقتران هذين البعدين بجوانب جمالية .

أما من جهة النظام الصرفي فتتصرف عناية الناقد إلى تغاير الدلالات التي تنطوي عليها بنية الكلمة العربية ، وأثر السياق في تحديد هذا التغير ، ومقدار ما ينطوي عليه من أبعاد جمالية ، مثل : الأفراد والجمع ، والتعريف والتكثير ، كما يحاول الكشف عن طبيعة الصيغ الصرفية ومدى ما تؤد به من دلالات جمالية إذا استخدمت مسندة لضمائر معينة أو تجردت عنها .

ونلتقى في النظام النحوي بقضايا عدة ، منها ما يتصل بمفهوم الفصاحة عند القاضي عبد الجبار ، وهو يمثل معياراً يمايز فيه النص الأدبي من حيث الحسن والقبح ، ويتحدد للفصاحة بعدان ؛ أحدهما يجعلها مقترنة بجزالة اللفظ وحسن المعنى ؛ ويتحدد الثاني في كيفية تضام الكلمات بعضها إلى بعض ، ومواقع هذه الكلمات ؛ لأن الفصاحة تظهر في الكلام «بالضم على طريقة مخصوصة» ؛ إذ تتحدد من خلال معرفة الكلام وما ينطوي عليه من دلالة من حيث الوضع ، والكيفية التي تضام بها الكلمات ، مماثلة لتضام الوحدات الصوتية في الكلمة ، إضافة إلى الكيفية التي يتم بها تركيب الكلمات ، لتكون إزاء علم النحو ، وإزاء وظيفته ، ودوره في الكشف عن الدلالة من حيث مواقع الكلمات داخل التركيب .

إن جماليات النظام النحوي لا تخضع لمعيارية علم النحو التي تعنى بمستوى الصحة والخطأ في الأداء ، وإنما تعنى بأداء النظام النحوي دلالات جمالية ، من حيث التقديم والتأخير ، والحذف والعطف ، ونحوهما من القضايا النحوية .

ويعنى الفصل الثاني بالمقياس البلاغي الذي اقتضى ابتداء التمايز بين الأداء النمطي والأداء الفني من حيث التشكيل والتغاير الوظيفي ؛ إذ يهدف الأداء النمطي إلى مجرد الإفهام والإبانة ، في حين يجاوز الأداء الفني الإفهام إلى التأثير وتأدية دلالات جمالية . وتمثل العلاقة بين الأدائين - غالباً - بأنها علاقة تجاور وانتزاع ، يمثل فيها الأداء الفني انتهاكاً متعمداً لطبيعة الأداء النمطي ؛ وبهذا ينطوي على أبعاد دلالية وجمالية جديدة .

فالمساواة - على سبيل المثال - في المصطلح البلاغي تمثل الأداء النمطي ، في حين يمثل الإطناب والإيجاز انتهاكاً متعمداً له . ويضعنا هذا أمام مستويات الحذف والتقديم والتأخير بوصفها ألواناً متعددة لهذا

إنّ المقياس النقدي لا يمثل أداة منفصلة عن الفكر وعن طبيعة المشكلات التي أفرزها الواقع ، بل هو خاضع لها بدرجات متفاوتة بحسب نوعية المقياس ودوره في معالجة النص الأدبي ، وإجابته عن المشكلات التي يلح الواقع عليها ، كما أن المقياس النقدي ليس منفصلاً عن العناصر المكونة للتصور النظري النقدي إن لم يمثل الجوهر الذي يركز عليه هذا التصور ؛ ولذا فإن دراسة المقياس تمثل تحاوراً وتفاعلاً بين الفكر وأدوات المعالجة من ناحية ، والفكر والتصورات النقدية من ناحية أخرى .

ويتأسس هذا البحث على تمهيد وأربعة فصول . أما التمهيد فقد خصص للعناية بمحورين ، يتعلق أولهما بوصف مصادر البحث من ناحيتي المضمون والبيولوجرافيا من جهة ، وتقويم الدراسات التي تعرضت لموضوع بحثنا على نحو من الأنحاء من جهة ثانية ؛ ويعنى المحور الثاني بالأصول الفكرية للمعتزلة ، التي تتجلى من خلالها مواقفهم المتعددة ؛ فبالترجيح يتحدد موقفهم من الله والعالم ؛ وبالعادل يتحدد موقفهم من الإنسان وحرية ؛ وينطوي الوعد والوعيد على موقف المعتزلة من مصير الإنسان ؛ ويتحدد في المنزل بين المنزلتين موقفهم من النظرية الأخلاقية ؛ أما الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فيحدد موقفهم من القضية السياسية ، وكيفية إحداث التغير الاجتماعي .

وقد اختص الفصل الأول بالمقياس اللغوي ؛ وهو يهدف إلى الكشف عن جماليات الأنظمة اللغوية ، الصوتية والصرفية والنحوية ، ويركز على التمايز بين معيارية هذه الأنظمة ومدى توظيفها لتأدية دلالات جمالية . فمن جهة النظام الصوقي

يمثل التراث النقدي وجوداً موضوعياً مستقلاً عن الوعي ، غير أن دراسته لا تنفصل عن تصورات معاصرة تحاول الإجابة عن تساؤلات ملحة ، ولذلك يلتقى الباحثون بتصورات متباينة يستسلم بعضها للتراث النقدي ، ويحافظ على قيمه وأفكاره بكل ما تنطوي عليه هذه القيم والأفكار من سلب وإيجاب ، ويحاول بعضها الآخر التفاعل مع التراث النقدي ، وتحلية غوامضه وتنمية قيمه ؛ ففي الوقت الذي يحاول فيه التصور الأول النظر إلى الماضي بوصفه ثابتاً ، ويعمد إلى صياغة الحاضر في ضوءه ، فإن التصور الثاني يتفاعل مع التراث ويتحاور معه لإدراك مفاهيمه وقيمه ، وليكشف عن مكوناته وعناصره . ولا ريب أن كل دراسة للتراث النقدي إنما تمثل عودة منحاظة على نحو من الأنحاء ؛ لأنها تفتش فيه عن إجابة لمعضلات معاصرة . ولا تثريب على هذا اللون من الانحياز إن كان يجعل الماضي والحاضر متحاورين ، بحيث لا يسقط الحاضر على الماضي .

وتتجلى في حاضرنا النقدي مشكلات عدة أرى أن مشكلتين منها في غاية الأهمية ؛ إحداها ذاتية التعبير النقدي ، ومحاولة مجاوزته إلى ضبط علمي عقلي ؛ والأخرى مشكلة المقياس النقدي الذي يستخدمه الناقد في نشاطه . ويمثل هذان البعدان حافزين مهمين يدفعان إلى دراسة التراث النقدي والتحاور معه . وقد اخترت المعتزلة بوصفهم فرقة إسلامية متميزة بخصائصها ومكوناتها ، ولما تنسم به من جعلها العقل محوراً أساسياً في التفكير ، ولأنها حاولت تفسير كل ظاهرة تفسيراً عقلياً منضبطاً ؛ فهي من هذه الناحية تصطنع العقل من أجل الكشف عن الظواهر وعللها ، ومحاولة الإجابة عن مسبباتها ، ومجاورة ذاتية التعبير إلى مزيد من الدقة والإحكام .

الشكل للوحدات الصوتية ؛ ولذلك حاول إرجاع ماهية الشعر إلى جذره اللغوي ، فرده هذه المرة إلى قوة خفية كامنة في الشاعر ، لا يشاركه فيها غيره ، أو الذهاب إلى أن ماهية الشعر تتحدد بالتمايز اللغوي للنص الشعري ، الذي أدرك منه الناقد بعض خصائصه ، كالإشارة ، والاختصار ، والإيماء إلى الأغراض ، وحذف فضول القول .

وترجع مهمة الشعر إلى أحد بعدى النافع والجميل . ويعني النافع بالموضوعات الاجتماعية ، وتكون قيمة النص الشعري واقعة - في الغالب - خارج النص الشعري ، ويتحول الوجود الخارجي إلى معيار يحدد طبيعة النص الشعري ويحدد مهمته أيضاً . أما الجميل فإنه يرجع وظيفة الشعر إلى زينة كائنه في التشكيل اللغوي للنص الشعري ، ليتحقق دور الشاعر والناقد في إظهار براعتهما في الكشف عن هذه العناصر الجمالية التي تولد المتعة والانبهار من جهة صياغة الشعر وتمايز لغته ، أو من جهة عنايته البالغة بالألوان البلاغية .

إن هذا البحث قد تتبع مقاييس نقد الشعر من أبسط مستوياتها إلى أكثرها شمولاً ؛ بمعنى أنه تتبع المقاييس ابتداء من عنايتها الجزئية بالوحدات الصوتية منفصلة أو متصلة بغيرها ، إلى تتبع عناصر القيمة في النص الشعري ، وماهية الشعر ، وتأديته للوظائف المختلفة . وهذا يعني أن البحث قد أحاط في الوقت نفسه بمقومات التصور النقدي من زواياه المختلفة .

وينبغي أنؤكد هنا أن تناول مقاييس نقد الشعر بأنماطها المختلفة - اللغوية والبلاغية والنقدية والجمالية - منفردة إنما فرضته طبيعة البحث ؛ لأن هذه المقاييس لا يستقل بعضها عن بعض ؛ فهي تتفاعل وتتقاطع ، وتتشترك في بعض الخصائص والمكونات ؛ فالمقياس اللغوي مثلاً ليس مستقلاً عن أداء أبعاد جمالية ، كما أن المقياس البلاغي ليس منفصلاً عن الأنظمة اللغوية ؛ فالفصل هنا إنما فرضته طبيعة البحث .

نتاجه مجرد التوصيل ، بل على نحو الإشارة والإيماء .

أما بناء القصيدة فيتجلى في ظاهرها في هذا التكرار المألوف الذي تتتابع فيه الأبيات الشعرية الواحد تلو الآخر ، ولكنه يخضع - من ناحية أخرى - للون من البناء العقلي ، يقترب إلى حد كبير من الخطبة . ولذلك اشترط الناقد في الشاعر أن يجتهد في حسن الاستهلال فالتخلص ومن ثم الخاتمة ، ليرتك هذا التسابع المنطقي آثاره على المتلقى ؛ لأنه بهذا الترتيب - فيما يرى الناقد - يستطيع الشاعر أن يعطف إليه أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء .

ويعني الفصل الرابع بالمقياس الجمالي ، فيدرس القيمة التي ترجع لدى المعتزلة إلى أحد بعدى الحسن والقبح ، وهما يمثلان قيمتين تخضعان لمقومات عقلية بحتة . ويتفاوت الكشف عن القيمة من خلال نظرتين متعارضتين ، تحاول إحداها الكشف عن القيمة ، وتلمس عناصرها خارج النص الشعري ، في حين تعتمد الثانية إلى الكشف عنها في التشكيل اللغوي للنص الشعري .

ويعني هذا الفصل كذلك بالمثل الأعلى بوصفه معياراً جمالياً له علاقته بالصورة الذهنية المجردة من جهة ، وبالواقع من جهة ثانية ، ويؤثر في كيفية تشكيل القصيدة ، ولكنه على كل حال يغدو الصورة الذهنية المجردة التي ينتزعها الإنسان من واقعه وخبرته ، ومن رؤيته التي حددت له موقفه من العالم والإنسان وعلى الرغم من أن المثل الأعلى يمثل صورة ذهنية مجردة ، فإن تطبيقاته تتجلى فيها الخصائص الحسية والجزئية ، وبخاصة في مثال الجمال للمرأة .

أما ماهية الشعر فتتحدد أولاً بالخصائص الشكلية متمثلة في الوزن والقافية . غير أن الناقد يعي أن ماهية الشعر لا تنحصر في الانتظام الخارجي

الانتهاك المقصود ، كما يضعنا - من ناحية أخرى - أمام قضية المحكم والمتشابه ، ودور التأويل في الكشف من خلال التراكييب عن الدلالات والمستويات الظاهرة والباطنة لدلالة الآية القرآنية الكريمة ، بمقدار انسجامها أو معارضتها للأصول الفكرية التي يصدر عنها المعتزلة . وهذا كله يضعنا أمام قضية المجاز التي اشتهر بها المعتزلة ، ومن ثم يكون التعرّيج على التشبيه والاستعارة لاستكمال أبعاد المقياس البلاغي من وجوهه المختلفة .

ويختص الفصل الثالث بالمقياس النقدي ؛ وهو يعني بلغة الشعر ، والإيقاع ، والصورة الشعرية ، وبناء القصيدة . فمن جهة لغة الشعر يعني الناقد بالألفاظ من حيث انتقاؤها وكيفية تركيبها ، لأنها تمثل في تصوره جوهر لغة الشعر ؛ ولذلك أولاها عناية فائقة ، واشترط لها شروطاً ، منها ما يتصل بالمعنى والكشف عنه ، ومنها ما يتصل بالمتلقى وكيفية التأثير فيه ، كما أن لغة الشعر من زاوية أخرى تخضع لمؤثرات خارجية ، كالبينة الاجتماعية والثقافية ، أو تخضع لمؤثرات داخلية ، كالطبع وأثره في رقة الشعر . ولم يقتصر الناقد على ذلك ، بل عني بالتمايز بين التعقيد والغموض ، وكون الأول مرتبطاً بالألفاظ وكيفية تركيبها ، وكون الثاني مرتبطاً بالمعنى .

أما الإيقاع فينشأ عن التكرار والتوقع المنتظم ؛ وهو تتابع للوحدات الصوتية على نحو من الأنحاء ، كما هو الحال في البناء العروضي ، أو على نحو تماثل صوتي في آخر كلمة وأخرى ، كما هو الحال في الأسجاع ، أو التكرار بصيغته الأولية التي تعتمد تكرار كلمة أو مقطع ونحوهما .

وقد عني هذا الفصل كذلك بالصورة الشعرية وكونها لا تعني مجرد التصوير الحسي ، لصلتها الوثيقة بتجربة الشاعر . ولذلك فالصورة الشعرية من هذه الزاوية تشكيل لغوي خاص ، يصور تجربة الشاعر لا على نحو الإبانة والوضوح ليقصد من

رسائل جامعية

خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور

عرض : وليد منير



عرض لرسالة الماجستير المقدمة من الباحث وليد منير إلى المعهد العالي للنقد
الفني بأكاديمية الفنون وموضوعها « خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح
عبد الصبور » .

وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور صلاح فضل واشترك في المناقشة
الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور نبيل راغب . وقد
أوصت لجنة المناقشة بطبع الرسالة على نفقة الدولة .

الصبور في أغلبها قد وجدت
بذورها الجنينية الأولى ،
وتردداتها - تشكيلاً ورؤية - في
قصائد غنائية عدة من قصائده ،
على نحو يتيح للباحث رصد
أساس (القيم الخلافية) بين
الشكلين التعبيريين في شعره ،
والوصول إلى إبراز المحددات
الفارقة بين نظامي التشكيل
اللغوي فيهما عن طريق استقراء
التجاوبات والتبادلات المنطوية على
إحالة فيما بين القصيدة
والمسرحية ، والقيام بشرحها
وتحليلها .

ويضيء لنا (نص الاعتراف) ، متمثلاً في
كتاب الشاعر المؤثر (حياتي في الشعر) ، وهو
محور التحليل في مدخل الرسالة ، فكرتي
(التشكيل) و (البناء) كما يعتد الشاعر بهما ؛
فكرة (التشكيل) فكرة راسخة في حديث
صلاح عبد الصبور عن القصيدة الشعرية ،
وهي تنبع - فيما يقول - من « الإقرار بأن
القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو
الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متدامج
الأجزاء ، منظم تنظيمياً صارماً » . وهو يرى في
التشكيل سمتين متآزرتين تعطيان القصيدة
حياتها التي تتميز بالإحساس والتجسد معاً .
وهاتان سمتان هما : البناء ، والتوازن .
وليس من العسير أن نلمح في كل من هاتين
السمتين ، أو في كليهما معاً متآزرتين ، معنى
الاستثناء ، والتكثيف اللذين أشار س . و .
داوسن إليهما بوصفهما جوهر الدراما .

وللقصيدة عند صلاح عبد الصبور (عك
للكمال) يتجلى في احتواء بنائها على ما يسميه
(الذروة الشعرية) ؛ وما الاختلاف في الأبنية
عند عبد الصبور إلا اختلاف في مكان الذروة
من القصيدة كما يقول . وهذه الذروة - فيما
يرى - تقود كل أبيات القصيدة إليها ، وتسهم
في تجليتها وتويرها . وهي ليست ذروة بالمعنى
الذي نجده في الدراما - وفقاً لتعبيره - وإن
كانت تحتوى على عنصر درامي .

ومن المهم أن نلاحظ أولاً ذلك التشابه الحاد

الفصل الأول : تجاوب أشكال الأداء بين
القصيدة والمسرحية .
(دراسة في التناص الداخلي) .
الفصل الثاني : دالة التحول النوعي .
الفصل الثالث : مستوى اللغة الشعرية .
خاتمة .

١ - المدخل

يختار الباحث - فيما يقول - مسرح صلاح
عبد الصبور نموذجاً تطبيقياً لسببين مهمين :
الأول : هو أن مسرح صلاح عبد الصبور
الشعري يمثل آخر حلقات النضج
الفني في المسرح الشعري العربي
حتى الآن ، وأنه (أي صلاح عبد
الصبور) كان يملك رؤية على قدر
من الوضوح والتكامل ، للمسرح
والشعر معاً . لقد كان صاحب
وجهة نظر في كليهما ، وفي ارتباط
كل منهما بالآخر . ولم يكتف عبد
الصبور بإعلان وجهة النظر تلك
حديثاً أو كتابة ، ولكنه سمى سعيه
ذوياً إلى تطبيقها إبداعاً وجمالاً ،
وإثبات صحتها وصوابها .

الأخر : هو أن مسرحيات صلاح عبد

ما المحددات الفارقة التي تميز اللغة الشعرية
في الدراما الشعرية عنها في القصيدة ؟
وبالنسبة إلى شاعر درامي واحد ، ما العلاقة
الممتدة في (نصه التام) بين شعره
ومسرحه ؟ ، وكيف يشرع منحني العلاقة في
تغيير شكله وتعديله عند انتقال بنية التعبير
الشعري من نظام القصيدة إلى نظام
المسرحية ، إذا صح افتراض مؤداه أن
مسرحيات الشاعر تعثر على بذورها الجنينية
الأولى في بعض قصائده ؟ وهل في وسعنا أن
نرصد بدقة (نقطة التحول) التي يبدأ عندها
النص فعلاً في الإزاحة ، بحيث يدخل نص
القراءة (القصيدة) في بنية أكبر هي نص
العرض (المسرحية) تحت تأثير قوانين
بعينها ؟

هذه هي الأسئلة التي يحاول الباحث في هذه
الرسالة أن يحصل على إجابات محددة عنها ،
وذلك من واقع الفهم والتحليل الذي استفاد
من مجموعة إجراءات منهجية حديثة ، تنتمي
إلى مصادر مختلفة ، سمى الباحث إلى دمجها
في صميم منهجه الأصل (المنهج البنوي) .
وقد قسم الباحث رسالته على هذا النحو :
مدخل : مفهوم الدراما بين التشكيل
الشعري والبناء المسرحي .

الصبور نفسه بأن « قصيدة القناع » - على وجه التحديد - هي مدخله إلى عالم الدراما الشعرية .

وانطلاقاً مما خلص إليه الباحث بعد تحليل (نص الاعتراف) و (قصيدة القناع) و (قصائد أخرى) ، من كون (الدرامية) هي (القيمة المهيمنة) - بتعبير جاكوبسون - في النص الصبوري بعامية ، يناقش الباحث آراء « ف . د . سكفورنيكوف » حول خصائص الشعر الغنائي ، متفقاً معه أحياناً ، ومختلفاً معه أحياناً أخرى ، كما يعرض لرأى « أدونيس » حول لغة صلاح عبد الصبور الشعرية في كتابه « سياسة الشعر » بالتحليل والتفنيد ، مستخلصاً في النهاية نموذجاً تاماً لحركة النص الإبداعي الصبوري بين قطبي : (الدرامي) و (الشعري) على هذا النحو :

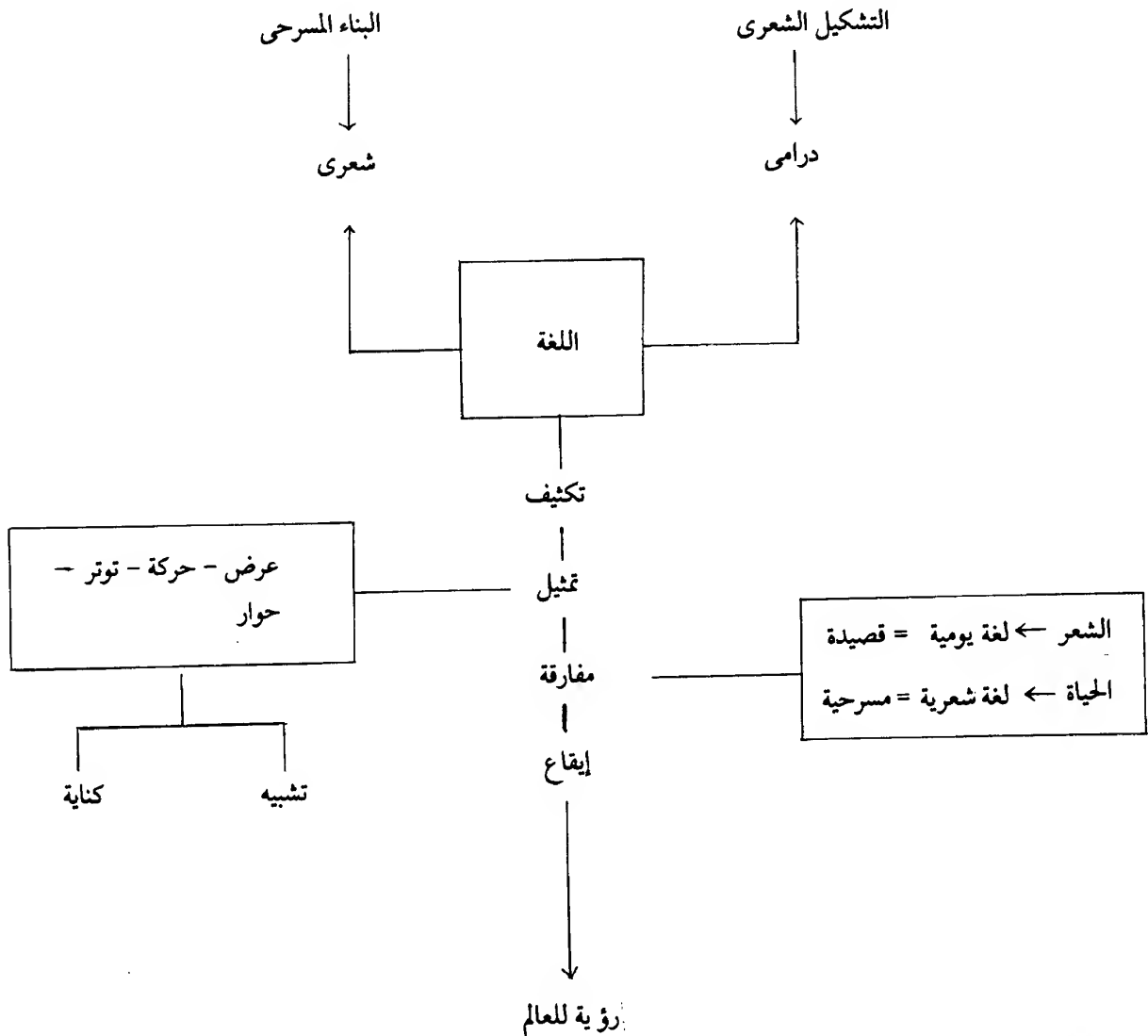
الصبور يوغل في هذا الاتجاه إلى أبعد من ذلك حين يقول : « . . . والدراما فيما أتصور في الشعر أو في القصيدة الغنائية هي خلق بناء ، وفي داخل هذا البناء تتعدد الأصوات والمشاهد » .

ينحل مفهوم « التشكيل الشعري » ، إذن في مفهوم « البناء المسرحي » ، حيث تتعدد الأصوات والمشاهد ، وتنسرب الحركة الدرامية في صميم العصب الغنائي لكي تصبح القصيدة مفتحة للأداء المسرحي الذي يتناوبه جملة أشخاص .

ويشير « بدر الديب » إلى خصيصتين مهمتين في قصائد عبد الصبور هما : مسرحية المواقف والمشاعر ، وزيادة الاهتمام بالتفصيلات الجزئية . كما يشير « أدونيس » إلى أن شعر عبد الصبور مكان « لمسرحية الكآبة » ويعترف عبد

بين لحظة الذروة في القصيدة ولحظة التنوير في المسرحية ، حتى أن عبد الصبور استعار من الدراما مصطلحها نفسه ، وأن نلاحظ ثانياً انصراف عبد الصبور إلى الربط بين (الذروة الشعرية) و (الذروة الدرامية) بالقدر نفسه الذي فصل به بينهما .

ومن الشائق أن نلاحظ مرة أخرى تلك « المقاربة » المحسوسة بين تعبيري (الذروة) و (الأزمة) على ما بهما من ظلال المصطلح الدرامي في قول صلاح عبد الصبور : « معنى الدراما في الشعر يكاد يكون هو معنى التكامل ، بمعنى أن القصيدة تبدأ بداية ما ثم تتأزم ثم تنتهي إلى حل . وقد يحلو للشاعر أن يبدأ من الأزمة ثم يحل الأزمة في نهاية القصيدة ، وقد يحلو للشاعر أن يبدأ القصيدة ثم ينتهي إلى جوهرها أو خلاصتها أو إلى تركيز المعنى الشعري في نهاية القصيدة ؛ وكل هذه ألوان من الأبنية الشعرية » . بل إن عبد



٢ - الفصل الأول : التناص الداخلي :

إذا كان (التناص) بدءاً هو تعالق نصوص مع نص يحدث بكيفيات مختلفة - كما يقول محمد مفتاح - فإن (التناص الداخلي) هو إعادة إنتاج الشاعر لنصه في حدود من الحرية .

وإذا كان لك (التناص) آلياته المتعددة التي تجعل منه فاعلية ذات مظهر جمالي ومظهر دلالي واضحين ، وتفتح النص من خلاله على أفق أوسع ذي إحالات ثرية متباينة ومتضاربة معاً ، فإن لك (تناص داخلي) - على وجه الخصوص - آليات تكاد تكون محددة بدقة ، وبارزة بروزاً خاصاً بين مجموع الآليات الأخرى ؛ إذ إن (التناص الداخلي) يكتسب هنا وضعيته المفردة من كونه :

١ - تناصاً داخلياً .

٢ - تناصاً بين جنسين مختلفين من أجناس

الكتابة وإن كان كلاهما شعراً ؛ ونعني بهما (جنس القصيدة) و (جنس المسرحية)

تأسيساً على ذلك فإن آليات التناص بين بنيتي التعبير المعنيتين : تنحصر - وفقاً لما يرى الباحث - في خمس آليات أساسية هي :

١ - التكرار .

٢ - التوالد .

٣ - التحول .

٤ - التوزيع .

٥ - العرض التمثيل للمجاز .

والآليات الثلاث الأولى آليات مشتركة بين أشكال الـ (تناص) المختلفة ؛ أما الآليتان الأخيرتان فما يظنها الباحث إلا خاصيتين بهذا الموضوع فحسب . والباحث يعني بـ (التوزيع) نوعاً من اقتسام الحدث الكلامي في الخطاب الشعري بين عدة ضمائر ، أو بين عدد من الفاعلين الدلاليين في (النص - العرض)

أو المسرحية ، في حين يعني بـ (العرض التمثيل للمجاز) نوعاً من إضفاء الحركة عليه عن طريق تجسيد الحدث عبر الزمان والمكان والشخصية في المسرحية أيضاً .

ويعتمد الباحث في هذا الفصل ثلاث عينات تجريبية من عينة ضابطة لدراسة ظاهرة (التناص الداخلي) بوصفها من أبرز العينات التي تفي بالغرض في شعر صلاح عبد الصبور الدرامي ، ومن أشدها وضوحاً ولفناً وإغراء ؛ وهي على الترتيب :

١ - أقول لكم . ١٩٦١ م .

٢ - يانجمي .. يانجمي الأوحـد .

١٩٥٧ م .

٣ - ذلك المساء . ١٩٧٠ م .

حيث تنهض علاقة (التناص الداخلي) بين هذه القصائد وبين ثلاث مسرحيات شعرية (هي أطول ما كتب عبد الصبور من نصوص عرض درامية) على نحو ما هو مبين في الجدول الآتي :

شعر درامي (نص قراءة)	التاريخ	علاقة (تناص داخلي)	التاريخ	دراما شعرية (نص عرض)
أقول لكم يانجمي .. يانجمي الأوحـد ذلك المساء	١٩٦١ م ١٩٥٧ م ١٩٧٠ م	إحالة → إحالة → إحالة →	١٩٦٤ م ١٩٧٠ م ١٩٧٣ م	مأساة الحلاج ليلى والمجنون بعد أن يموت الملك

٣ - الفصل الثاني :

دالة التحول النوعي :

الدالة علاقة بين متغيرين س ، ص مثلاً .
و : ص = د (س) ، أي أنه إذا اعتمدت قيمة المتغير التابع (ص) على قيمة المتغير المستقل (س) فإنه يقال إن هناك علاقة دالية بين المتغيرين ص ، س . وتكتب هذه العلاقة الدالية كما سبق . أي أن (ص دالة في س) .

ويكده الباحث في هذا الفصل باتجاه إيجاد دالة تحكم عملية التحول النوعي من نظام القول (أ) (القصيدة) إلى نظام القول (ب) (الدراما الشعرية) . إنه يخلص من واقع التحليل إلى أن القصيدة تتحول بدءاً إلى مسرحية حين تتحول الجملة إلى حدث ، ثم يتحول الحدث إلى إسهاب على هذا النحو :

تتنامي في استطراد حيث بحيث تبدو كما لو كانت دائرة كاملة الاستدارة . وتبدي هذه المظاهر الجزئية بين مسرحية واحدة وعدد من القصائد التي تتماس معها في أكثر من نقطة ، ولكنها لا تتقاطع معها كي تصنع مجالاً تناصياً كاملاً . وتتجسد نقاط التماس المذكورة - على سبيل المثال - في :

١ - الاكتفاء .

٢ - التضمين .

٣ - التبع .

٤ - الإحالة .

٥ - المعارضة ... إلى آخره .

ولهذه المظاهر التناصية تعريفات محددة في البديع العربي ، على نحو يدل على وجود بعض الجذور القديمة في التراث العربي لمفهوم (التناص) كما نعرفه اليوم .

ويرصد الباحث مجموعة الثوابت ومجموعة المتغيرات بين كل قصيدة والمسرحية التي تحيل إليها ، خالصاً إلى أن آليتي (التوزيع) و (العرض التمثيل للمجاز) تعملان دوماً في نطاق مجموعة المتغيرات المنتجة ، فيما تعمل الآليات الثلاث الأخرى بصورة أساسية في نطاق مجموعة الثوابت ، وإن ظل لها دور لا يُنكر في إنتاج العناصر المتغيرة ، لا سيما الأثر الحيوي لنشاط المزدوجة (التوالد - التحول) ، حيث تنبثق عنها الآليتان السياقيتان الأخيرتان .

ويتحكم قانونا (التناص الداخلي) الموسومان بـ (الاستطراد) و (التنامي الذاتي) في توجيه آليات التناص الخمس ، ورسم حدودها .

ويشير الباحث في النهاية إلى بعض مظاهر التناص الداخلي الجزئية التي لا ترقى - لشدة جزئيتها - إلى مفهوم (التناص) بوصفه فاعلية



وهذا النموذج تعديل لنموذج ريفاتير الشهير في تعريف القصيدة :

القصيدة = جملة حرفية صغيرة ← إسهاب

عنصر الإسهاب عن طريق التوالد والتداعي والتحول . والباحث يقتصر في خطوات تكوين النموذج على استخدام العوامل الجوهرية ، بعد عزلها ، بوصفها العنصر الفعّال دون غيرها .

ويقترح الباحث - انطلاقاً من كل ما قيل - أن يقوم بقياس علاقة النشاط السياقي - في توترها - بالنشاط الاستبدالي ، عن طريق خمس خطوات إجرائية :

- ١ - التمثيل لأشكال الروابط التساهمية ، واستقراء هذه الأشكال .
- ٢ - تحويل الأشكال الكيفية الى أشكال عددية
- ٣ - استنتاج المعادلة الدالة .
- ٤ - التمثيل البياني لدالة التحول النوعي .
- ٥ - صياغة القاعدة وشرحها .

وعن طريق جدول أخير يبين عدد العوامل (ص) وعدد الروابط (س) في كل من القصيدة والمسرحية ، مع توضيح شكل الروابط التساهمية المناظرة (وذلك من واقع تحليل نصوص ممثلة) أمكن الباحث استنتاج أن :

ويستعير الباحث من « تودروف » مصطلح (العامل) بديلاً عن الفاعل ، إذ إنه يعبر عن الأدوار الدلالية كافة ، من مرسل ومرسل إليه وعائق ومساعد ، وبذلك فهو يغطي مساحة الشخصيات الدرامية في كلمة واحدة . كما يستعير الباحث أيضاً من « مبادئ الكيمياء الطبيعية » مصطلح (الروابط التساهمية) ليطلقه على علاقات التفاعل الممكنة بين العوامل .

وتتبنى عملية اختيار العوامل الى محاور الاستبدال ، فيما يفترض أن تنتمي الروابط التساهمية بوصفها علاقات تصوير وتكوين الى محور السياق .

ويقسم الباحث العوامل إلى :

- عوامل جوهرية .
- عوامل ثانوية .

ويقوم العامل الجوهرى بإفراز الحدث في المسرحية ، في حين يقوم العامل الفرعى بشحذ

وإذا كانت القصيدة - فيما يقول ريفاتير - انتقالاً من المحاكاة الى اللانحوية ، فإن المسرحية تردد دائب بين المحاكاة المتمثلة في (التوزيع - العرض) واللانحوية المتمثلة في (التكرار - التوالد - التحول) ، والحدث الحرفي الصغير في المسرحية هو الذى يقع عليه فعل الإسهاب بدلاً من الجملة لكى تشغل المسرحية فضاء النص بأكمله

ومن الطبيعى أن ينتمى كل من الدورين اللذين تنهض بهما آيتا (التوزيع) و (العرض) إلى محور السياق ، فكلاهما ينهض أساساً على التعاقب والمكانية ومن ثم فإن أحد المبادئ المهمة في الدراما الشعرية كونها تكسر مبدأ التكافؤ لصالح محور السياق . وقد ينشأ عن هذا التصور تصور آخر هو أن محور السياق يكرر عرض نفسه على محور الاستبدال عدداً من المرات يفوق في تكراره عرض المحور الاستبدالي نفسه عليه .

$$\begin{array}{lcl}
 \text{س} & & \text{س} \\
 < & \text{أو} & > \\
 \text{ص} & & \text{ص}
 \end{array}
 \quad (1)$$

تتول إلى ← مسرحية
تتول إلى ← قصيدة

(٢) في نوع نظام درامى كالمسرحية فقط تكون :

$$\begin{array}{ccccccc}
 \text{س}^1 & \text{س}^2 & \text{س}^3 & \text{س}^4 & \text{س}^5 & \text{س}^6 & \text{س}^7 \\
 \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown & \diagdown \\
 \text{ص}^1 & \text{ص}^2 & \text{ص}^3 & \text{ص}^4 & \text{ص}^5 & \text{ص}^6 & \text{ص}^7
 \end{array}$$

متوالية عددية .

(٣) وبذلك تكون المعادلة الدالة في القصيدة عبارة عن :

$$\text{س} - \text{ص} = 1$$

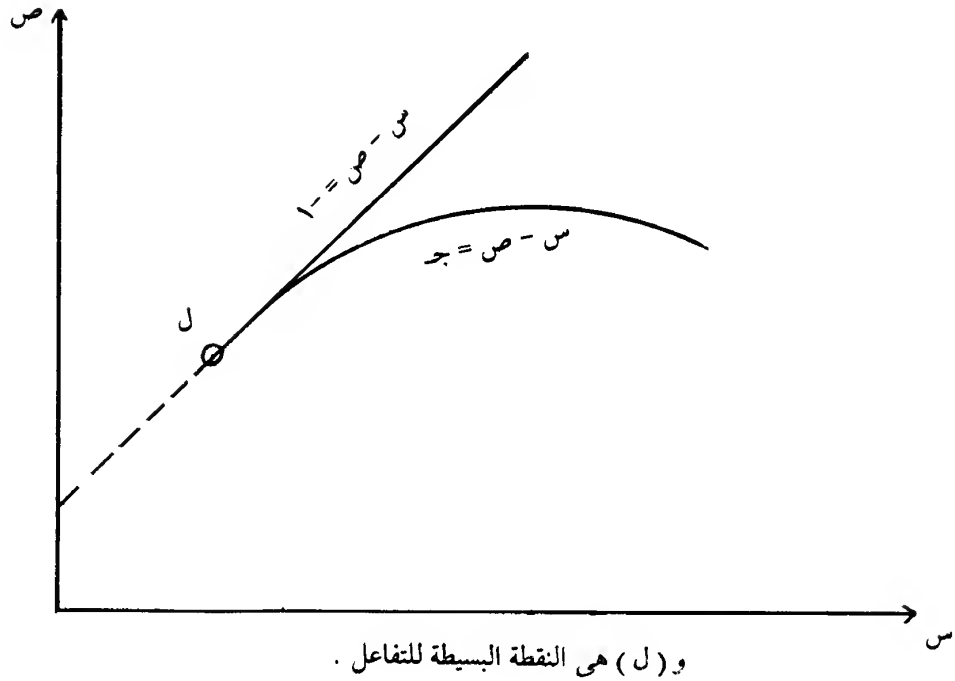
وتسمى هذه المعادلة في علم التفاضل بالمعادلة الخطية . وتكون المعادلة الدالة في المسرحية عبارة عن :

$$\text{س} - \text{ص} = \text{ج}$$

(ج عدد من القيم المتغيرة)

وتسمى هذه المعادلة معادلة تفاضلية عادية . وتمثل بدالة على شكل منحني .

وتأتى دالة التحول النوعى على هذه الصورة :



ويمكن لقاعدة التحول النوعى أن تصاغ على أكثر من وجه ، ولكن المحصلة الأخيرة تأتى على هذا النحو :

- تشرع القصيدة فى عملية التحول النوعى حين تنحو نسبة $\frac{\text{النشاط السياقى}}{\text{النشاط الاستبدالى}}$ إلى النمو فى نسق جبرى متدرج ومتنظم له صورة (المتوالية العددية) .

الإيقاع (الوزن ، النبر ، الوقف ، القافية)
إلى :

أ - تنحو المسرحية الشعرية منحى أبسط فى تنظيم بنيتها الإيقاعية ، وإن كان هذا المنحى أشد التصاقاً بالتلوين النبرى .
ويثبت الإحصاء أنه :

$$\text{فى القصيدة :} \quad \frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx 1$$

$$\text{فى المسرحية :} \quad \frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx \frac{1}{9}$$

٤ - الفصل الثالث :

مستوى اللغة الشعرية :

ويدرس الباحث فى هذا الفصل الأخير مستوى اللغة الشعرية بين القصيدة والمسرحية على النحو الآتى :
١ - اللغة الشعرية بوصفها إيقاعاً :
ويخلص الباحث بعد تحليل ذؤوب لعناصر

ب - تنحو القصيدة الشعرية منحى أكثر تركيباً فى تنظيم بنيتها الإيقاعية ؛ وهو منحى يتحرك بين مستويين : مستوى (التلوين النبرى) فى « فعلن » ، ومستوى (إضفاء حس الامتدادى على الدورى) فى

« مستفعلن - مفاعيلن » أى إضفاء النثرى على الشعرى . وربما عادت أصول الفكرة التى ينهض بها المستوى الثانى إلى نظرة ت . س . إليوت إلى موسيقى الشعر من حيث

وجوب اقترابها من لغة الحياة اليومية العادية التى نستخدمها ونسمعها .
إذن ، فالنواة المهيمنة فى مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى هى (- - - ٥) وليست الواحد (- ٥ - - ٥) ، فى حين تشيع بدرجة

أقل الوحدة (- ٥ - ٥) . وتنبع الحيوية الدرامية للإيقاع في هذه الحالة من الجدل الدائب بين الوحدة والنواة ؛ فالوحدة (- ٥ - ٥) وحدة مستقرة لا تعاني توتراً ، ولكن النواة (- - ٥) قلقة لها - فيما يقول أبو ديب - خصائص تعطيها شخصية مميزة .

ج - يميل (النبر اللغوي) عادة إلى الاتحاد التام بـ (النبر الشعري) في القصيدة الصبورية ؛ ولكن لابد أن نلفت إلى أنه في دراما عبد الصبور الشعري يميل الممثل - بفعل آليتي (التوزيع) و (العرض) - إلى تأكيد (النبر اللغوي) في (فَعْلُنْ - فَعْلُنْ) دون (النبر الشعري) ، فيتخفف الشعر - من ثم - من طاقته الغنائية إلى أبعد حد ،

ناحياً منحى الجانب القصصى السياقي .

د - يكتسب (الوقف المعنوي) في المسرح الشعري أهمية خاصة ، ربما تفوق أهمية (الوقف العروضي) . وللوقف بعامه في الدراما الشعرية دوراً باده ، لكون الدراما الشعرية نصاً له بروز سماعي أو أدائي ، على عكس السطر الشعري في قصيدة ما ، حيث يوصف بأن له نتوءاً طبوغرافياً .

هـ - تلعب القافية في النص الشعري الصبوري دوراً ثانوياً في تشكيل بنية الإيقاع إلا نادراً ، كما أنها تلعب دوراً أكثر ثانوية في مسرحه الشعري ، على نحو يشير - في تقدير الباحث - إلى محاولة تقليص قوى الانفعال العاطفي في مقابل إغناء العناصر الدرامية

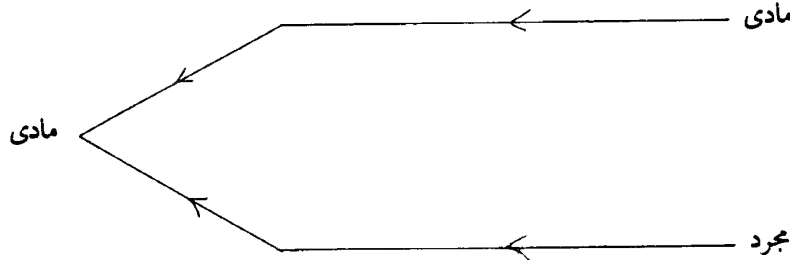
الداخلية في العمل ؛ تلك العناصر التي تنهض في صميمها على انضواء الطاقة الانفعالية تحت جناح الطاقة الفكرية والتأملية .

٢ - اللغة الشعرية بوصفها صورة أو مجازاً :

وعلى هذا الصعيد يخلص الباحث من واقع تحليلاته المقارنة إلى :

أ - هيمنة التشبيه بشكل عام على النص التام لصالح عبد الصبور .

ب - نظام الخيال الذي ينتظم الصورة المهيمنة في نص عبد الصبور (التشبيه) نظام له هذا الشكل



ج - شيوع التشبيه البليغ كما لو كان بديلاً عن الاستعارة في النص الشعري الصبوري ، قصيدة ومسرحاً .

د - التشبيه أكثر درامية من عده ، لاحتفاظ الطرفين المتفاعلين بكيانها مستقلين ، مع قيام مسافة بينهما تشغلها أداة التشبيه في حالة التشبيه العادي .

هـ - شيوع ما يمكن أن يسمى بـ (الصورة التمثيلية) في النص الصبوري ؛ وهي صورة تنهض في جوهرها على (الاستدعاء) و (التمثيل) و (العرض) ، ويبرز فيها عنصر الحركة بوصفه عنصراً مهيماً . ويمكن تقسيمها إلى :

- صورة تمثيلية مستقلة .
- صورة تمثيلية مشتقة .
- صورة تمثيلية مكافئة .

٣ - اللغة الشعرية بوصفها تركيباً نحوياً :

يتساءل الباحث فيم تكمن القوة الشعرية للنحو في النص الشعري الصبوري ؟ وإلى

١ - غلبة حرف النداء (يا) على ما عده من حروف النداء .

٢ - غلبة حرف العطف (و) على ما عده من حروف العطف .

٣ - انعدام (مد المقصور) في مقابل الشيوخ النسبي لـ (قصر الممدود) .

والعادة أننا نلجأ في لغة التواصل اليومية إلى الأساليب الكلامية نفسها تقريباً ، فبدأ الحديث بـ (يا فلان) ونربط بين وحدات الكلام بحرف العطف (الواو) ، ثم لا نجد غضاضة في ابتداء حديث ما بالعطف على محذوف ، كما أننا نقصر الممدود دون أن نمد المقصور فنقول (سِما) و (ورا) و (هوا) و (فضا) و (بُنا) و (غُنا) و (سُرا) ، وتتخلل كلامنا كله النعوت والأحوال بلا انقطاع تقريباً . ولابد أن يقضى (نموذج المحاكاة) إذن في أقصى مفاعلاته الوظيفية إلى كسر قواعد النحو المألوفة كسراً لافتاً ، فيستبدل الشاعر بالكلمة الصحيحة في تركيب الجملة الشعرية الكلمة العامية الشائعة ، فيقول (من) بدلاً عن (منذ) ،

أى مدى يتشكل هذا النص بما هو مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية ، وذلك على المستوى النحوي ؟

وإجابة عن هذا السؤال يرصد الباحث أهم المظاهر النحوية التي تكتسب قدراً من الشيوع في النص الصبوري ، ويحاول استخراج دلالاتها ، ثم ربط هذه الدلالات بعضها ببعض الآخر ، للحصول على نموذج كلي لـ « شعرية النحو » عند « صلاح عبد الصبور » .

ويرى الباحث أن أبرز المظاهر النحوية التي تقوم بدور متميز في تشكيل أسلوبية النص الصبوري ستة ؛ هي :

- ١ - الافتتاح بالنداء .
 - ٢ - قصر الممدود في بعض المواضع .
 - ٣ - شيوع العطف بأنواعه .
 - ٤ - شيوع استخدام الحال .
 - ٥ - شيوع استخدام النعت .
 - ٦ - الميل إلى استخدام ظرف الزمان غير المحدد (حين) في مواضع كثيرة .
- ونحن إذا أمعنا قليلاً فيما سبق من مظاهر نحوية ، استطعنا أن نلمح ما يلي :

التحليل بأدوات رياضية ومنطقية وإحصائية ، مادام يهدف إلى احتواء النص ، واستقصائه والإمساك به من زواياه كافة ، ومادام يسعى إلى مستوى طموح من الدقة العلمية ، والتجريد ، والموضوعية ، عسى أن تفتح هذه الوسائل في حقل التحليل النقدي آفاقاً تدنو في سطوعها من آفاق العلم الطبيعي . وقد اعترف أنه يقوم بعمل ينطوي على غواية — على حد تعبير « أن إينو » — وأنه يدمج المفاهيم وإجراءات الاكتشاف من مصادر مختلفة ، ولا يشغل نفسه بالاحتفاظ بالفواصل القديمة بين المعارف والموضوعات .

وقد كانت مقولة (المنطقية الكلية) لتشومسكي هاجساً من هواجسه ؛ إذ حاول أن ينفذ دائماً إلى القوانين الجوهرية التي تحكم البنيات المتداخلة ، وتؤسس علاقاتها ، وأن يصوغ نماذج مستقصية تمثل كلية الظواهر ، وتكشف عن « ميكانيزمات » حراكها وعن فاعليتها .

وأشار الباحث في النهاية إلى أنه لم يدرس « أيديولوجية النص » وإن تطرق إليها بصورة عابرة ، وذلك لاعتبارات منهجية أثر — وفقاً لها — أن يدرس مستوى آتياً محدداً ، دون أن يلجأ — بتعبير « جارودي » — إلى « كلية حصرية » .

فنرى أن اختراق التركيب النحوي العادي يتمثل في الدرجة الأولى في :

- ١ - تقطيع الجملة وتقسيمها بين أكثر من ضمير للمتكلم .
- ٢ - القطع .
- ٣ - الحذف .

أي محاكاة الموقف الحوارى العادى ، فين النموذجين (الشعري ، والمسرحي الشعري) توازي وتقاطع معاً ؛ ففي القصيدة يسعى الشعر إلى محاكاة القول اليومي البسيط ، وفي المسرحية يسعى القول اليومي البسيط إلى محاكاة الشعر ، فيما يسعى الشعر إلى محاكاته بدرجة ما .

٥ - الخاتمة :

حرص الباحث أخيراً على تفصيل طبيعة منهجه وإجراءاته ، فأكد أن دراسته للنص الصبوري قد نحت منحى يعتد اعتداداً بالغاً بمفهومين هما : مفهوم (الكلية) ، ومفهوم (تعدد المستويات) . ومن الطبيعي ألا ينفصل هذان المفهومان في أى تحليل نقدي عن بعضهما البعض .

ثم أكد الباحث أنه لم يتردد في أغلب فصول هذه الدراسة في أن يستعين في خطواته الإجرائية التي تشكل في النهاية جسم

أو يسبق (لا) النافية بواو عطف ، أو يوالى بين فعلين مضارعين دون فصل بينهما . . . إلى غير ذلك .

فإذا انتقلنا من القصيدة إلى الدراما الشعرية لاحظنا احتفاظ النص بثلاثة مظاهر نحوية بارزة هي :

- ١ - قصر الممدود في بعض المواضع .
- ٢ - شيوع استخدام النعت .
- ٣ - شيوع استخدام الحال .

في حين يلعب (النداء) و (العطف) دوراً مترواحاً . ولا شك أن آلتى (التوزيع) و (العرض) تتدخلان تدخلاً حاسماً في صياغة سياق القول الشعري بوصفه تركيباً نحوياً ، حيث تبرز في (نص العرض) ثلاثة مظاهر أخرى غالبية هي :

- ١ - الاستفهام .
- ٢ - الأمر .
- ٣ - النهي .

وإذا كان النموذج الدال لـ « شعرية النحو » في المتن الشعري الصبوري يكمن في (محاكاة القول العادي) ، بمعنى أن :

الشعر ← لغة يومية = قصيدة .

فإن شعرية النحو في الدراما الشعرية الصبورية ننحو نحو تعديل هذا النموذج قليلاً وفقاً لشروطها ، حيث تكون :

الحياة ← لغة شعرية = مسرحية .